7b
85-B
1159

UN CATALOGUE D'ŒUVRES D'ART CONSERVÉES A ROME A L'ÉPOQUE IMPÉRIALE

TEXTE DU PAPYRUS LATIN VII DE GENÈVE

TRANSCRIT ET COMMENTÉ

PAR

JULES NICOLE
Professeur à l'Université de Genève.

AVEC UN FAC-SIMILÉ

GENÈVE-BALE
LIBRAIRIE GEORG & Co
Libraires de l'Université.

1906

UN CATALOGUE D'ŒUVRES D'ART

CONSERVÉES A ROME

A L'ÉPOQUE IMPÉRIALE

Genève.
Imprimerie W. Kündig & Fils.

UN CATALOGUE D'ŒUVRES D'ART

CONSERVÉES A ROME

A L'ÉPOQUE IMPÉRIALE

TEXTE DU PAPYRUS LATIN VII DE GENÈVE

TRANSCRIT ET COMMENTÉ

PAR

JULES NICOLE
Professeur à l'Université de Genève.

AVEC UN FAC-SIMILÉ

GENÈVE
LIBRAIRIE GEORG & Co
Libraires de l'Université.

1906

Aux Auteurs des Mélanges Nicole.

Hommage Affectueux et Reconnaissant.

ὀλίγη δόσις, ἀλλ' ἀπὸ θυμοῦ
πλείονος.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/uncataloguedoeuv00nico_0

UN CATALOGUE D'ŒUVRES D'ART

CONSERVÉES A ROME

A L'ÉPOQUE IMPÉRIALE

Le papyrus où se trouve le texte dont il sera question dans ces quelques pages est écrit des deux côtés. Il porte du grec sur l'un et du latin sur l'autre, particularité qui suffirait à le ranger dans la catégorie des pièces rarissimes.

Ce sont quatre fragments d'étendue très inégale. Le fragment I, fait de deux morceaux, est le seul considérable. Les fragments II, III et IV, qui ont très peu de surface, appartiennent tous les trois, comme l'attestent l'écriture et aussi le sens des textes, au même ensemble que le fragment I ; mais ils en représentent des parties assez différentes et probablement assez distantes de celui-ci.

Le fragment I mesure 20 centimètres de largeur sur 27,5 de hauteur. Les autres ne sont que de simples bandes de 2 à 3 centimètres de large ; le plus long (le n° IV) a 10 centimètres de longueur.

Le texte grec du recto, plus anciennement écrit que le texte latin du verso, n'est pas compacte mais épars. Cela tient à la nature du document, qui était une statistique fiscale de terrains possédés ou affermés par un certain nombre d'individus habitant le chef-lieu du nome Arsinoïte. Les lignes, séparées par des intervalles plus ou moins grands, ne contenaient pour la plupart que des indications de noms et des chiffres d'aroures, la majeure partie de chaque ligne étant laissée en blanc. Cela tient aussi à une cause toute matérielle, dont l'effet s'est malheureusement étendu au texte verso : la couche superficielle du papyrus a été en maint endroit enlevée par le frottement ou la pression. L'écriture de ce texte recto, dont on ne lit en somme que fort peu de chose, est une cursive qui remonte au 2me siècle. Cet indice paléographique n'est pas contredit, mais confirmé au contraire, par une donnée directement chronologique : la 20me année d'un règne indiquée en plus d'un endroit. La pièce a été rédigée à l'époque antonine et, des quatre dates possibles dès lors — la 20me année de Trajan (116-117), la 20me d'Adrien (135-136), la 20me d'Antonin-le-Pieux (156-157) et la 20me de Marc-Aurèle (179-180) — c'est l'une ou l'autre des deux premières qui me semble la plus probable, vu le type de l'écriture. C'est donc en l'an 116 au plus tôt, en l'an 180 au plus tard, que le texte grec, antérieur au texte latin, a été écrit

sur le recto du papyrus. La cursive de ce texte offre une analogie assez frappante avec celle du papyrus 32 d'Oxyrhynchos, que MM. Grenfell et Hunt placent au 2me siècle. Elle est cependant plus régulière : ainsi l' *e* a toujours la forme d'un demi-ovale coupé au milieu par un trait horizontal, jamais celle d'un angle aigu posé sur la ligne, forme qui alterne avec l'autre dans le papyrus d'Oxyrhynchos. Il y a d'autres différences à relever : le *q*, comme dans les Archives Militaires (fin du 1er siècle), est fait de deux courbes divergentes descendant d'un même point ; le *p* revêt partout, sauf en deux endroits, où il a l'aspect d'un P penché à droite, la forme lunaire qui le rapproche du *c* oncial ; la partie supérieure du *c* est un long trait oblique dépassant le niveau moyen des autres lettres ; l'*a* ressemble à ce qu'il est dans les Archives Militaires.

De cette analogie et de ces différences avec le papyrus d'Oxyrhynchos, il serait téméraire d'inférer quelque chose de précis sur le moment où l'on a tracé le texte du verso. Nous ne disposons encore que d'un nombre trop restreint de documents pour établir de façon rigoureuse la chronologie des écritures latines sur papyrus. Il est très probable, étant donnée la nature officielle du texte recto, qu'un temps assez long dut s'écouler avant que le côté verso de la pièce devînt utilisable, et l'on placerait, sans grande chance d'erreur, la date du texte latin entre le milieu du 2me siècle et

le premier tiers du 3me. La notation du φ grec par *f* dans *Fersefonen* (fr. I, ligne 21), *D[a]efr[o]n[i]s* (ib., l. 26), *sifon..* (ib., l. 28), notation qui, même pour les textes négligemment écrits, est assez rare avant l'époque des Sévère, nous rapprocherait beaucoup plus du second terme que du premier.

Nous constatons certains faits grammaticaux intéressants. D'abord, la marque de l'accent tonique, premier cas de ce genre que l'on ait signalé, à ma connaissance, dans un texte latin sur papyrus. Voir, par exemple, *[hosp]itálem*, fr. I, l. 5 ; *artificióru[m]*, ib., l. 5 ; *Hérculem*, ib. l. 6 ; *migratiónis*, ib., l. 7 ; *o[f]ficiórum*, ib., l. 7 ; *Olýmpium* ib., lignes 9 et 28 ; *ex respónsu*, ib., l. 19 ; etc.

Cet accent n'est pas régulièrement ni même ordinairement marqué ; mais il est sûr qu'un plus grand nombre de mots en étaient pourvus, quand le papyrus présentait un meilleur état de conservation. Quelquefois, le trait a été jeté avec une certaine négligence ; de là vient peut-être qu'il porte à faux sur la première syllabe d'*eventum*, fr. I, l. 14.

En second lieu, les groupes de mots sont détachés par des points posés sur la ligne, les mots eux-mêmes étant séparés, du moins dans la règle, par des intervalles.

L'orthographe proprement dite offre aussi des particularités. Ainsi l'*e* pour l'*i*, changement qui

tient sans doute à l'histoire de la prononciation. Nous trouvons [*d*]*egitis* pour digitis, I, l. 3, *begil*[*li*]*s* pour bigillis (mot nouveau), I, l. 20 ; *Men*[*e*]*rvam* pour Minervam, I, l. 22 ; [*pen*]*ecillum* pour penicillum, IV, l. 4 ; *le*[*nias*] pour linias, ib., l. 11. A signaler aussi *geruntis* pour gerentis. I, l. 3 ; *negoci...* pour negoti... ; I, l. 2 ; [*e*]*xpo*[*l*]*iationis,* pour exspoliationis, I, l. 15 ; enfin *D*[*a*]*efr*[*o*]*n*[*i*]*s*, I, l. 26, où les deux voyelles distinctes du grec Δαίφρων se sont fondues en une diphthongue.

Passant à l'examen particulier du fragment I, je mets sous les yeux du lecteur la transcription placée à la suite de la présente étude en regard du fac-similé de ce fragment. Les points au-dessous des lettres désignent celles qui sont incomplètement lisibles. Aux endroits où la couche superficielle du papyrus a été enlevée, un trait simple — marque l'absence d'une lettre ; un trait prolongé remplace un ensemble de lettres. Aux endroits où l'on distingue des vestiges d'écriture sans arriver à une lecture certaine, j'ai marqué pour chaque lettre un trait simple avec un point au-dessous. Les compléments qui s'imposaient d'eux-mêmes — les seuls que je me sois permis dans la transcription — figurent entre crochets. Quant aux restitutions proprement dites, je les ai réservées pour le relevé critique ci-dessous et pour le commentaire.

Ligne 2. La première lettre paraît être un *i*. — Ligne 3. Après *geruntis,* un espace vide, où la couche superficielle du papyrus est en bon état. C'est donc un intervalle laissé en blanc. — L. 5. [*hosp*]*itálem*. — L. 7 : [*ejusd*]*em migratiónis*. — L. 10 : [*Liberu*]*m patrem infantem*.....*s in dor*[*so*]. — L. 11 : [*ei*]*dem artifici*. — L. 13 : *de ce*[*t*]*e*[*r*]*is s*[*tatui*]*s*. L. 14 : [*Caes*]*ar infans*. — L. 15 : *qual*[*e*]*m* [*Aegy*]*ptu*[*s*]. — L. 16 : *impia co*[*h*]*o*[*rs*]. — L. 17 : *de causa* [*i*]*ndi*[*cium*]. — L. 19 : [*f*]*urti*[*m*]. — L. 20 : [*Bacchum*]*qu*[*e m*]*ystem*. Ce dernier mot écrit d'abord *mysten*. — L. 21 : [*vol*]*u*[*c*]*rem Fersefonen*. — L. 22 : *spesbus* corrigé en *specubus ;* le second *s* commençait une dittographie. — L. 23 : *S*[*i*]*la*[*n*]*u*[*s*]. — L. 24 : probablement *dicare ;* entre *di* et *re,* correction.

Ce fragment I semble avoir formé la partie gauche d'une page : les premières lettres en effet ne commencent pas avec la ligne ; il y a une marge. Mais la dite marge peut provenir simplement de la disparition à cette place des couches superficielles du papyrus. A droite, les lignes sont brusquement coupées. Il est difficile, sinon impossible, d'établir la proportion exacte entre ce qui nous reste et ce que nous avons perdu ; mais le peu de cohésion qu'offre, d'une ligne à l'autre, le sens du texte prouve que nous n'avons plus que le com-

mencement de la page. Les lignes étaient, avant la mutilation du papyrus, d'une longueur tout à fait exceptionnelle.

Quelle est ou plutôt quelle était la substance de ce texte ? L'énumération d'une série d'œuvres d'art. Dans les quinze premières lignes et dans les neuf dernières (22-30), il s'agissait de statues et de groupes de statues ; dans les autres (15-22), de bas-reliefs. Les œuvres n'étaient pas rangées, comme chez Pline l'Ancien, sous les noms des artistes qui les avaient produites. C'était un catalogue plus ou moins raisonné d'une ou de plusieurs galeries romaines de sculpture. La statue, le groupe ou le bas-relief était désigné d'abord à l'accusatif, comme régime d'un verbe commun sous-entendu, *vides, habes,* ou tel autre terme équivalent. Ainsi *Hérculem*, l. 6 ; *Vestam... Vener[em]*, l. 7 ; *[Liberu]m patrem infantem,* l. 10 ; *Minervam*, ll. 11 et 22 ; *Saturnum,* l. 12. *Nep[tun]um,* ib. ; *Sarapin,* l. 13, *Anubin,* l. 18 ; *Apoll[i]nem,* l. 19 ; *[L]ibertatem*, l. 26 ; etc. Puis venait, au génitif, le nom de l'artiste, nom qu'un sort malencontreux a rendu presque partout illisible, mais que l'on déchiffre cependant, ou dont on reconnaît la présence en quelques endroits, aux lignes 6, 8, 12 et 26 tout au moins. Après le nom de l'artiste, un point était marqué, de façon à détacher en quelque sorte le titre ou l'étiquette de l'œuvre. Il paraît certain

que, plus d'une fois, l'auteur s'en tenait là et passait immédiatement à une autre pièce de la série. Et même il lui est arrivé de se borner, ne connaissant pas le nom de l'artiste, à la seule désignation du monument. C'est ce qu'il a fait, à la ligne 8, pour la statue de Sarapis. Il est à remarquer qu'en un cas au moins, il a ignoré, non plus ou non seulement le nom de l'artiste, mais son intention : le *aut Mercu*[*riu*]*s* de la ligne 15 montre qu'il hésitait entre deux divinités pour l'explication d'une statue.

Régulièrement ou le plus souvent, le titre de l'œuvre était suivi d'un texte qui en donnait la description rapide et finissait par quelques mots de son histoire.

En commentant, ligne par ligne, notre fragment, nous verrons si l'explication générale que je viens de proposer se justifie par le nombre de faits dont elle rend compte.

Le grand rôle des conjectures dans cette analyse et le caractère aventureux de certaines d'entre elles auront pour excuse l'extraordinaire mutilation du texte. Je me persuade, d'ailleurs, que la publication du présent travail en provoquera bien plus encore et de non moins hardies.

Ligne 2 ... *tes. a Mercurio ebriu*[*s*]... Le mot au pluriel suivi d'un point terminait probablement le titre d'un groupe. En ce cas, ce mot était peut-

être une appellation collective, désignant dans l'usage l'ensemble des figures du groupe [1] et placée ici après le nom de l'artiste. Le fragment de description qui nous reste met en rapport Mercure et un personnage en état d'ivresse. Plus d'une fois, les monuments de l'art grec nous montrent Hermès en contact avec un Silène ou des Silènes. Ainsi, dans la fameuse peinture de Brygos sur un vase du British Museum, on voit Hermès, assisté d'Héraclès, défendre Hèra contre les entreprises de leur troupe avinée ; ainsi, dans celle d'un vase de Berlin, attribuée par un critique à Euphronios, Hermès paraît soutenir un Silène qu'il a débarrassé de son attirail à boire. Etait-ce un motif analogue à l'un ou l'autre de ceux-là qu'avait traité Praxitèle dans *les Silènes*, qui faisaient partie de la galerie d'Asinius Pollion (Pline, XXXVI, 23)? Etait-ce à des Silènes que s'appliquait l'épithète collective complétant le titre de notre groupe ? C'est assez probable. Ce qui est probable aussi, c'est que le *[d]egitis geruntis* de la ligne 3 concernait une des figures de ce groupe.

Aux lignes 4 et 5..... *h[o]spitibus*..... *[hosp]itálem*..., il y avait, plutôt qu'une description, un commentaire étymologique de l'épithète *hospita-*

[1] La même formule que le « Minerva quæ dicitur Catulliana » de Pline, XXXVI, 77. Cf. ibid., 76 : « Minervam quæ Musica appellatur » et « Canachus Apollinem nudum qui Philesius cognominatur ». D'autres exemples sont épars dans les livres XXXIV et XXXV de l'Histoire Naturelle.

lis, la même que Pline (XXXVI, 39) donne au Jupiter de Papyle, élève de Praxitèle, statue de marbre qu'on voyait de son temps dans la galerie d'Asinius Polion. C'était aussi un Xénios que notre auteur nommait et décrivait.

Ligne 6, 7... *o Atiliis. Hérculem G.....is. ful...* ....[*ejusd*]*em migratiónis.* Nous détachons d'abord, après *Atiliis,* la partie du texte encore lisible à la ligne 6 : *Hérculem G.....is. ful...* Sur l'espace compris entre la première lettre et les deux dernières du second de ces trois mots, le papyrus a été déchiré, et la brèche s'étend aux lignes 4 et 5. Je lis : *Hérculem G*[*lycon*]*is.* Le vide équivaut d'une manière exacte à la place de cinq lettres. De plus, on distingue, au-dessous de cette lacune et au-dessus du texte correspondant de la ligne 7, des traces qui, par leur forme et leur disposition, marquent le prolongement inférieur de l'*l* et de l'*n* que nous restituons. La statue ici désignée est celle d'Hercule par Glycon, c'est-à-dire, selon toute vraisemblance, l'Hercule Farnèse. Après le nom de l'artiste, un point, puis la syllabe *ful*, la première de *fulcitur* ou de *fultus* C'est tout ce qui nous reste de la description de la statue. Mais c'est assez, je crois, pour achever de rendre au moins très plausible l'identification que je propose. La notice descriptive commençait sans doute par *fulcitur clava* ou *fultus clava.* Nous avons bien là le trait qui frappe d'emblée dans la pose de l'Hercule de Naples.

Je reviens au mot *Atiliis* qui précède immédiament la notice sur l'Hercule de Glycon. Il terminait une phrase commencée à la ligne 5, et dont *artificiórु[m]* pouvait être le point de départ. Ce nom d'Atilius, comme celui de Néron à la ligne 9 et de *Sila[n]u[s]* à la ligne 23, implique un renseignement sur l'histoire d'une œuvre ou d'un groupe d'œuvres. Très abondantes d'ailleurs paraissent avoir été, dans le catalogue, les notes relatives à la provenance et aux aventures de certaines des pièces inventoriées par l'auteur. Il suffit pour s'en convaincre d'un simple coup d'œil sur l'ensemble de notre texte. Par malheur, l'état fragmentaire de ces indications, l'incertitude où l'on est quant à leur rapport avec les monuments énumérés, en réduit singulièrement la valeur, lorsqu'elle ne l'annule pas tout à fait. Et encore, y aurait-il à distinguer les passages où telle indication donnée est relative, non pas à l'histoire de l'œuvre, mais au mythe qui l'avait inspirée à l'artiste, ou aux circonstances qui expliquaient pourquoi on la lui avait commandée. C'est probablement le cas à la ligne 14, où les mots *éventum qual[e]m [Aegy]ptu[s]* suivent une description, probablement aussi à la ligne 17, pour la note introduite par *de causa* en pleine analyse mythologique d'un bas-relief mettant en scène Iris et Osiris.

Les passages où interviennent des noms propres romains concernaient à coup sûr l'histoire des

œuvres d'art à propos desquelles ils étaient cités. On pense tout de suite, en les lisant, aux déprédations commises en Grèce par le peuple conquérant, aux statues et aux tableaux arrachés à leur pays d'origine pour aller enrichir les collections privées et publiques de Rome. Il est vrai que les Romains, qui enlevèrent aux Grecs beaucoup de leurs merveilles artistiques, se firent gloire aussi à l'occasion de leur en apporter. C'est ce que fit Néron lui-même. Mais, dans un catalogue d'œuvres d'art conservées à Rome, ce ne sont pas des allusions à ces générosités qu'il est naturel de chercher et, si un empereur ou un haut fonctionnaire romain y est mentionné à la suite d'une statue, ce doit être bien plutôt pour en expliquer la présence dans la capitale de l'empire.

L'*Atiliis* de la ligne 6 précède immédiatement le titre et la description de l'Hercule de Glycon. Si, comme c'est probable, les premiers mots de la ligne 7, *[ejusd]em migratiónis,* terminaient la notice sur cette statue, elle aurait fait le voyage de Rome en même temps que d'autres monuments expédiés par les soins ou sous les auspices des Atilius. Le terme de *migratio* employé ici ne suppose pas le même procédé brutal que l'*expoliatio* de la ligne 16, mais il n'en exclut pas non plus la possibilité.

Dans la seconde partie de la ligne 7, nous avons une Vesta suivie d'un nom d'artiste à peu près ef-

facé et une Vénus que rien ne suit plus. La Vesta n'était pas décrite.

A la ligne 8, après la terminaison *iónis* d'un nom d'artiste, la phrase descriptive *t[e]r[i]t viam honórum et o[f]ficiórum*, « il foule la voie des honneurs et des charges, » indique, non plus la statue d'une divinité, mais celle d'un personnage public, comme il y en avait beaucoup dans les galeries romaines. La phrase est prétentieuse, et l'on ne comprend pas très bien comment, dans la pensée de l'auteur, elle exprimait l'attitude et la physionomie du personnage en question. C'est assez le style de certains boniments de cicérones.

Ligne 9... *Olýmpium militiæ Mar[t]em eas Nero...* Ce passage met en rapport des *militiæ,* des soldats, avec un Mars d'Olympie et avec l'empereur Néron. Faute de tout renseignement à rapprocher de celui-là, il nous est impossible de rien connaître des rôles respectifs de l'empereur et des soldats dans cette affaire. La troupe avait-elle reçu de Néron l'ordre d'enlever la statue? s'était-elle rendue coupable de quelque offense envers le dieu? s'était-elle au contraire refusée au service sacrilège qu'on attendait d'elle? Dans le second ou le troisième cas, qu'avait fait Néron? La partie perdue du papyrus contient la réponse à ces questions[1]. Il est certain qu'il y a un effet voulu, une

[1] La clef, c'était le verbe dont *militiæ* est le sujet et *Olympium Martem* le régime. Elle se trouvait juste à gauche du premier mot encore lisible.

recherche de pathétique, dans l'antithèse *militiæ Martem* obtenue aux dépens de la construction naturelle. Il est certain aussi que la spoliation systématique des sanctuaires grecs, ordonnée par Néron et dirigée par l'affranchi Acratos, ne dut pas s'accomplir sans soulever bien des résistances de la part même des instruments de l'autorité impériale.

Ligne 10.... *m patrem infantem..... s in dor...* Je rapproche le passage de Pline, XXXVI, 28-29, décrivant un groupe dû au ciseau d'un maître inconnu. C'étaient quatre Satyres, dont l'un portait sur ses épaules un Bacchus enfant et un autre une Artémis du même âge. Le groupe était exposé dans la Curie d'Octavie. « Multa in eadem schola sine auctoribus placent : Satyri quatuor, ex quibus unus Liberum patrem palla velatum umeris præfert, alter Liberam similiter, tertius ploratus infantis cohibet, quartus cratere alterius sitim sedat, duæque Auræ velificantes sua veste ».

Ce rapprochement suggère la restitution partielle : [*Liberu*]*m patrem infantem .... in dor*[*so*]. Dans les deux textes, un petit Bacchus sur les épaules d'un dieu adulte. Si c'était le groupe entier décrit par Pline, la description qu'en donnait le catalogue était beaucoup plus sommaire que la sienne, quelque longueur qu'on suppose aux lignes du papyrus. Pour Pline, l'œuvre est anonyme. Les deux premiers mots de la ligne 11 de notre texte, [*ei*]*dem artifici* l'attribuent, selon toute vraisem-

blance, au même artiste que la précédente. Il n'y aurait pas là contradiction absolue. Le public des Musées n'aime pas à lire dans les catalogues : *Auteur inconnu,* et le seul fait que la mention de l'artiste serait reléguée à la fin de la notice, au lieu d'entrer, comme à l'ordinaire dans le titre de l'œuvre, indiquerait bien une simple attribution[1].

Ligne 17. Après les mots *Saturnum Naucl[e]ri,* vient immédiatement le titre d'un Neptune. L'auteur du catalogue ne s'arrête donc pas à décrire cette statue de Cronos, bien que ce fût probablement une pièce rare, ce dieu semblant avoir inspiré beaucoup moins souvent que les autres les sculpteurs anciens. Quant au nom de l'artiste, il serait nouveau. Peut-être devrait-il se substituer, dans l'histoire de la sculpture, à l'énigmatique Naucerus, dont le principal titre de gloire, suivant Pline, qui est le seul à parler de lui, était la statue d'un lutteur essoufflé : « Censetur Naucerus luctatore anhelante ». (XXXIV, 80.)

Appartenaient certainement à l'époque post-classique la plupart tout au moins des œuvres énumérées aux lignes 13-18. Le... [*Cæs*]*ar infans* (l. 14) était l'image d'un prince du sang impérial. Plu-

[1] Entre *Liberum patrem infantem* et *in dorso,* il y avait un mot dont on ne lit plus que l' s finale et après lequel un point était peut-être marqué. Ce serait alors le nom de l'artiste, et l'*eidem artifici* de la ligne 11 attribuerait au même sculpteur une autre œuvre citée et décrite dans la seconde partie de la ligne 10. Mais c'est bien incertain. Si le point a toujours manqué, une restitution plausible pour le mot en question serait [*Satyru*]*s*.

sieurs de ces monuments nous transportent dans le monde gréco-égyptien. Ainsi le Sarapis (ligne 13). Ainsi la statue ou le groupe dont le titre (ib.) se terminait par les mots *reg[i]s infantis,* lesquels, étant donné le contexte, font penser d'abord à l'un des Ptolémées[1]. Ainsi l'Isis (l. 16) et l'Anubis (l. 18), parties d'un ensemble analysé avec détail par l'auteur du catalogue.

Le « *[p]eregri[n]ante Iside imp[i]a co[h]o[rs]...* » de la ligne 16 a évidemment trait au même épisode mythologique que Plutarque a raconté dans son opuscule sur Isis et Osiris (ch. 18). Après la mort d'Osiris, Typhon ou Seth profite, pour violer sa sépulture et déchirer son cadavre, d'un voyage d'Isis à Buto, où résidait Horus. Dans la scène du meurtre, Plutarque (ib. c. 13) avait montré l'assassin assisté de soixante-douze conjurés. C'est l'*impia cohors* de notre texte : elle aida aussi Typhon à perpétrer son nouveau crime. Si nous n'avons pas ici une simple digression mythologique à propos d'une figure d'Iris ou d'Osiris, mais la description et l'explication d'un monument, c'était, selon toute vraisemblance, un bas-relief représentant soit Typhon et ses acolytes déchirant le corps d'Osiris, soit plutôt la bataille qu'ils soutinrent contre Horus, vengeur de son père. La présence de l'Egipan mentionné au commencement de la

[1] En particulier à Ptolémée V Epiphane, que les Egyptiens appelèrent si longtemps le petit roi.

ligne 17 a sa raison d'être dans le rôle des Pans de Chemmis après le meurtre d'Osiris. C'étaient eux qui, avec les Satyres de la région, avaient eu les premiers connaissance de l'événement et l'avaient annoncé aux hommes [2]. L'Egipan, accompagné peut-être d'un Satyre, était, dans le bas-relief, l'allié d'Horus, comme les complices de Seth y combattaient aux côtés de celui-ci. Il est assez probable que l'Anubis de la ligne 18 était aussi dans l'armée d'Horus : le flair d'Anubis avait aidé Iris à retrouver les membres dispersés d'Osiris. Le *mutatiône* qui précède le nom du dieu à la tête de chien indiquerait cette figuration symbolique.

Lignes 19-21. Le *q[uï]bus ex respónsu* montre que le motif décrit à la suite de ces mots faisait pendant à un motif déjà expliqué, celui-là même dont nous avons essayé de retrouver les éléments. Il est naturel de penser que le second motif mis en regard du premier avait un développement symétrique égal, et que l'auteur du catalogue ne l'analysait pas avec moins de détail, autrement dit, que tout ce qu'on devine dans ces lignes 19-21 concernait un seul et même sujet. Entre le *[f]urti[m] Apoll[i]nem* du début et les scènes qu'évoquent, aux lignes suivantes, l'épithète de *mystes* (l. 20), la présence de Proserpine (l. 21), celle des *defuncti* ou trépassés (l. 21), celle des *begillæ* ou chars mortuaires, le lien tout désigné est cer-

tainement Hermès. Les prouesses d'Hermès enfant au préjudice d'Apollon, le rôle d'Hermès comme divinité psychopompe, voilà sans doute, avec d'autres épisodes de son mythe peut-être, et d'autres aspects de sa mobile physionomie, ce qui avait inspiré l'artiste.

La forme ancienne du nom de Proserpine, le *Fersefonen* de la ligne 21, est un fait instructif. Partout ailleurs, dans notre texte, les noms des divinités grecques ont cédé la place à leurs prétendus équivalents romains ; ici, l'auteur a transcrit lettre à lettre le terme original. C'est à croire qu'il ne l'avait pas compris. A coup sûr, il avait sous les yeux une inscription explicative, une légende placée dans le monument au-dessus ou au-dessous de la figure de Proserpine. Nous en inférons ceci : c'est que, d'une part, chaque figure de l'ensemble avait son inscription[1] et que, d'autre part, à moins que l'artiste n'eût fait de l'archaïsme, l'œuvre remontait, avec la forme même du nom, au Ve ou au IVe siècle avant J.-C.

Les lignes 23-24..... *quum deauguretur* (pour deauguraretur) *Sila*[*n*]*u*[*s*]..... *dedicatiónis di*-[*ca*]*re* (?).... parlaient d'une consécration. Le nom propre qui suit le verbe paraît bien avoir été *Silanus*. Quel Silanus ? L'initiale du prénom est malheureusement effacée. Etait-ce D. Silanus, édile

[1] C'est très probable également, sinon certain, pour les figures du premier bas-relief.

en 70, consul désigné sous le consulat de Cicéron et consul en office l'année suivante? S'agissait-il de la Minerve mentionnée à la ligne 22? Si elle était exposée dans la même collection publique que l'Hercule de Glycon et les autres pièces énumérées plus haut, il semble difficile d'admettre qu'elle eût été réellement et définitivement consacrée.

Les dernières lignes, plus mutilées encore que les précédentes, abondaient en indications historiques.

A la ligne 25, *Castorem Tiánis tri[butum](?)*, il est question d'une statue de Castor ayant appartenu aux habitants de Tium en Bithynie, d'où probablement on l'avait transportée à Rome. Suivant Strabon (XII, 3, 8), cette petite ville de Tium n'était digne de mention que pour avoir vu naître Philétère, l'ancêtre des Attalides. Ce titre avait pu suffire pour la recommander à la munificence de ces princes. Au temps de Strabon, la statue de Castor n'y était déjà plus, ou bien elle n'avait pas arrêté les regards du géographe.

A la ligne 26... *[L]ibertatem D[a]efr[o]n[i]s. ebu[r* ...., une Liberté en ivoire(?) est accompagnée d'un nom d'artiste qui, bien qu'incomplètement lisible, ne peut être que Daephron, Δαίφρων. Un Δαίφρων figure parmi les bronziers cités par Pline, qui lui attribue des statues de philosophes. On le place généralement à l'époque hellénistique.

Les quelques lettres que nous lisons à la ligne 27... *Gordi[u]m negoci....* font entrevoir une pro-

venance plus lointaine encore pour une autre œuvre d'art, envoi de quelque *negociator* romain en séjour d'affaires dans l'importante place de commerce de Gordium en Phrygie.

Enfin, à la ligne 28, [*Mer*]*curium Olympium sifon*..., le nom d'un Mercure d'Olympie est suivi d'un terme assez déconcertant. Cette rencontre d'une statue de divinité avec le mot *sipho* rappelle irrésistiblement un cas tout semblable qu'on relève dans un texte classique célèbre : la tirade de la satire de Juvénal contre les femmes (VI, 305-310) finissant par le vers

Effigiemque deæ longis siphonibus implent.

Il faut espérer pour le Mercure d'Olympie dont parlait notre papyrus qu'il y a là simple hasard, et que ce n'est pas un des épisodes de son histoire qui a inspiré au poète latin l'idée du traitement infligé par ses matrones romaines à l'image de la Pudeur.

Il est à remarquer que, dans les quinze premières lignes du fragment, nous avons une énumération de statues isolées ou en groupes, que les lignes qui viennent ensuite (16-22) contiennent une description de bas-reliefs, enfin que, dans les neuf dernières (22-30), les statues proprement dites recommencent. A remarquer aussi qu'une place en blanc est ménagée à la ligne 3, après [*d*]*egitis geruntis,* et que ce ne devait pas être le seul cas sem-

blable. A remarquer enfin qu'à la ligne 13, les mots *de ce[t]e[r]is s[tatu]is* semblent impliquer un jugement sur une certaine classe de monuments. Ces faits pourraient correspondre à une distribution par catégories ou par salles. Mais ils ne sont évidemment que suggestifs.

Il n'y a pas grand chose à tirer des fragments II et III. Dans le premier, un sigle surmonté d'une barre, dans le second, le mot *s]esterc[ium* ou *s]esterc[ii,* parfaitement lisible, trahissent des comptes: sans doute l'évaluation de sommes payées pour telle et telle œuvre d'art. Le fragment IV, malgré son peu de surface, est plus rémunérateur. J'en donne ici la transcription, pour autant que le permet l'effacement de certaines lettres.

pel
autem
nam a
ecillu
5) m pro
mavi
icem
em l
mmu
10) is m
s le
m ... d

En confrontant ces vestiges avec le texte que nous lisons dans le livre XXXV de Pline, aux paragraphes 81-83, j'ai été conduit à supposer qu'ils proviennent d'une rédaction condensée du même récit : la visite d'Apelle à Protogène de Rhodes et la lutte de virtuosité entre les deux peintres.

Je copie d'abord le texte de Pline. Les italiques marquent les mots présents ou plutôt représentés dans le fragment; les chiffres renvoient aux lignes du fragment.

« Scitum est inter Protogenem et eum quod accidit. Ille Rhodi vivebat, quo quum *Apelles*[1] adnavigasset avidus cognoscendi opera ejus fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petit. *Aberat ipse*[2] sed tabulam amplæ magnitudinis *in machina aptatam*[3] anus una custodiebat. Hæc Protogenem foris esse respondit, interrogavitque a quo quæsitum diceret. Ab hoc, inquit Apelles, *arreptoque penicillo*[4] lineam ex colore duxit summæ tenuitatis per *tabulam*. *Reverso Protogeni*[5] quæ gesta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem *dixisse*[6] Apellem venisse, non enim *cadere in alium*[7] tam absolutum opus. Ipsumque alio colore *tenuiorem lineam*[8] in illa ipsa duxisse præcepisseque abeuntem si redisset ille ostenderet adjiceretque hunc esse quem quæreret. Atque ita evenit. Revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit *nullum relinquens amplius subtilitati locum*[9]. At Pro-

togenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quærens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem sed artificium præcipuo miraculo. Consumptam eam *priore incendio Cæsaris domus*[11] in Palatio audio, spectatam nobis ante spatiose, nihil aliud continentem quam *lineas visum effugientes*[10] inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem. »

Je transcris de nouveau le texte du papyrus, mais augmenté des compléments très partiels et tout approximatifs que suggère le texte de Pline. Ce sont de simples points de repère. Je n'ai pas classé les vestiges de la ligne 10.

[A]pel[les
aberat] autem [ipse
super machi]nam a[ptata
pen]ecillu[m arripuit
5) tabula]m. Pro[togenes
excla]mavi[t
non cadere in alium artif]icem
tenuior]em l[eniam
s]ummu[m subtilitatis gradum attingens
10) ..is m...
visum effugiente]s le[nias
pri]m[o] d[omus Cæsaris incendio.

Il est clair que Pline n'a pas eu sous les yeux la rédaction du récit telle que le texte du papyrus

nous la fait entrevoir. Dans ce texte, en effet, non seulement les éléments de la narration apparaissent très simplifiés pour la plupart, mais, en maint endroit, ils sont disposés et construits d'une façon différente. D'un autre côté, il n'est pas probable que l'auteur du catalogue ait simplement abrégé Pline : le changement de *dixisse* en *exclamavit* ou *exclamavisse,* à la ligne 6, serait peu naturel dans ce cas. Je crois plutôt à une source commune.

Si la conjecture que je viens d'émettre est fondée, on en voit les conséquences. Du moment que l'histoire du duel entre Apelle et Protogène avait trouvé place dans le catalogue, c'est qu'il y entrait non seulement des statues et des bas-reliefs, mais aussi des tableaux, et en particulier des toiles de ces deux grands maîtres ; c'est que la peinture était représentée tout comme la sculpture dans la ou les galeries dont il dénombrait les richesses.

A priori, d'ailleurs, cette synthèse des deux genres n'a rien de surprenant, bien au contraire. Elle était réalisée dans mainte collection, dans maint édifice de la capitale. Ainsi, le même temple de la Paix, où l'on admirait et l'Ialysos de Protogène, la seule œuvre de ce peintre que Pline semble avoir vue à Rome, et le Héros de Timanthe, et la Scylla de Nicomaque, était orné aussi des plus belles œuvres des bronziers grecs, consacrées à la déesse par Vespasien, qui les avait fait transporter de la Maison d'Or.

On comprend aussi combien, au complet, le manuscrit du catalogue était considérable. Il comptait plusieurs colonnes. Et les lignes avaient une longueur exceptionnelle. Cela ressortait déjà des hiatus de sens dans le fragment de colonne qui nous est resté de la partie consacrée aux sculpteurs, et cela ressort d'une manière plus frappante encore de la comparaison entre le texte de Pline et celui de notre fragment IV sur les peintres, si condensée qu'en fût la rédaction.

A quelle époque le catalogue a-t-il été composé? Le nom de Néron, à la ligne 9 du fragment I, fournit le terme chronologique au delà duquel cette époque doit être cherchée, ce qu'on appelle dans une langue spéciale le *terminus post quem*. Beaucoup plus difficile à fixer est le *terminus ante quem*. L'emploi de formes aussi peu classiques que *expoliatio* (I, 15) et *deauguror* (I, 23), certaines particularités orthographiques aussi, semblent dénoter une époque assez basse. Mais ces faits pouvaient remonter haut dans l'usage familier et tout pratique dont se réclamait nécessairement l'auteur d'un ouvrage de cette nature. Ce que l'on peut dire en se servant de la date probable de notre exemplaire, laquelle, avons-nous vu, n'est guère antérieure à l'an 33 du 3e siècle, c'est qu'un certain temps avait dû s'écouler depuis la publication à Rome du texte original, avant qu'un habitant d'un canton reculé

de la lointaine Egypte en prît copie sur le dos d'un papyrus, mais que, toutefois, cet intervalle n'a pas été considérable. On ne copie pas de vieux catalogues, même en province. J'inclinerais par conséquent à placer cette publication aux environs de l'an 225.

L'Hercule de Glycon fut trouvé en 1540 dans les Thermes de Caracalla, d'où sont sortis tant d'autres trésors artistiques qu'on y avait entassés, aux dépens sans doute des collections plus anciennes. Si donc, comme il est permis de le croire, l'auteur du catalogue recensait des œuvres d'art réunies en un seul et même local, les statues, les bas-reliefs et les tableaux dont parlait le papyrus ornaient probablement l'immense édifice élevé par Caracalla et qu'Alexandre Sévère acheva d'embellir. Et c'est bien à l'époque où ils régnaient que nous ont conduits, pour la publication de l'ouvrage, les indices fournis par l'étude directe des faits.

L'impression que j'ai ressentie dans mon long et persévérant tête-à-tête avec ces fragments a été celle d'un plaisir mêlé de beaucoup de tristesse. Que de lumières sur l'histoire de l'art antique n'aurait pas apportées un texte moins incomplet! que de renseignements sur le sort de

tant de chefs-d'œuvre, sur les vicissitudes de leur existence, sur leurs voyages de Grèce à Rome et, dans Rome même, d'une galerie ou d'un temple à l'autre! Combien de problèmes discutés sans fin entre les critiques seraient résolus une fois pour toutes! que de faits entièrement nouveaux viendraient s'ajouter au peu que nous savons!

Et, dans ces lambeaux qui ont survécu au naufrage du précieux recueil, par quelle malice du sort le papyrus est-il si souvent brisé ou effacé, juste à l'endroit où un mot de plus nous aurait révélé le nom de l'artiste, ou la provenance de l'œuvre, ou sa véritable signification ?

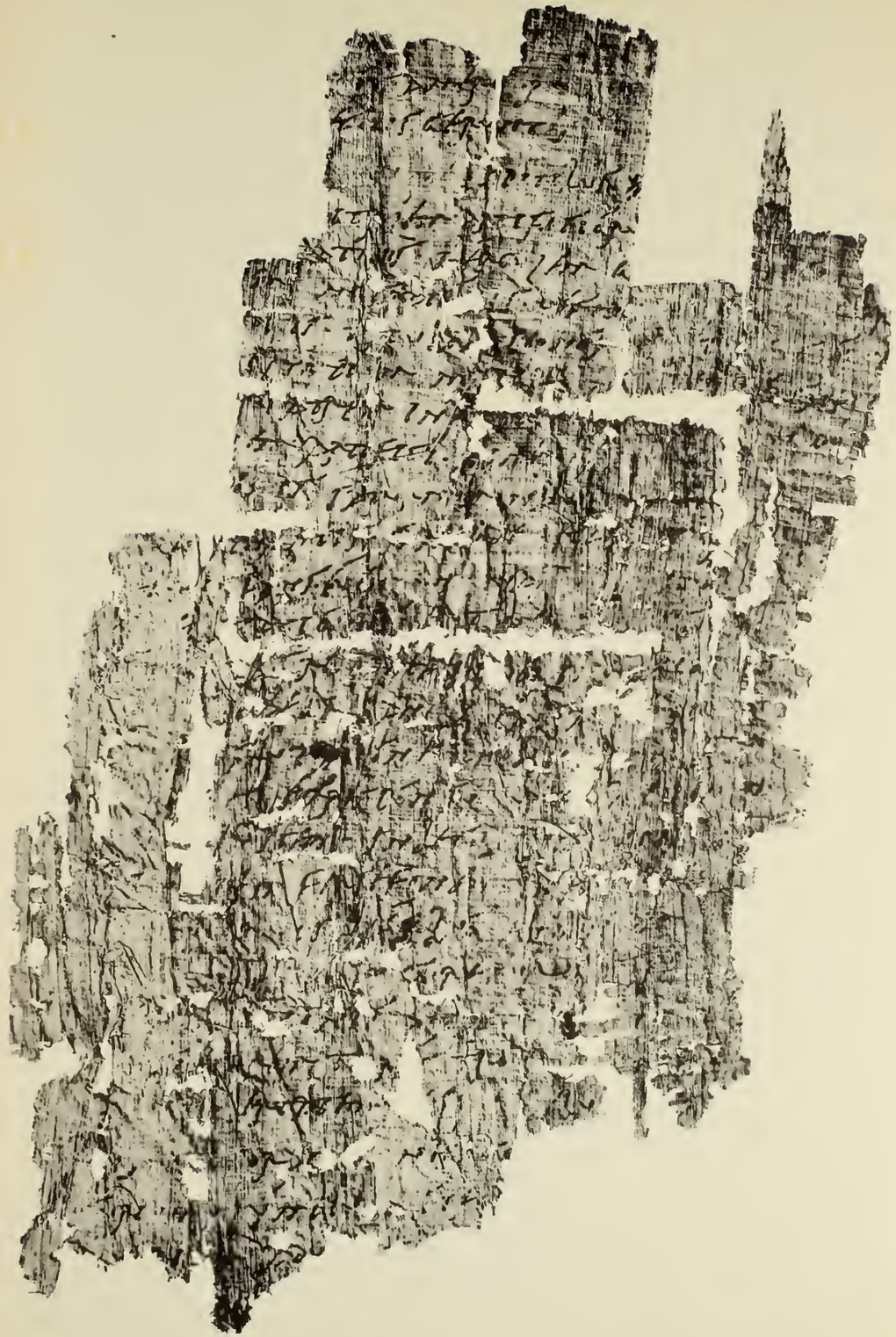
J'émettrai un double vœu en prenant congé du lecteur. Celui, d'abord, que le texte auquel j'ai consacré mon attention, fixe les regards de plus d'un visiteur capable de discerner ce qui a pu échapper aux miens. Ce sera certes, avec un joyeux empressement que je soumettrai à leur examen le papyrus latin VII de Genève.

Mon second vœu va plus loin. Il est arrivé déjà que la publication d'un texte fragmentaire amenât la découverte de telle partie du même ensemble conservée dans un autre dépôt. C'est, en particulier, la chance qu'a eue le contrat de mariage de Ménécrate et d'Arsinoé, dont j'avais donné la moitié gauche dans les Papyrus grecs de Genève, et que la sagacité de M. Wilcken, s'exerçant sur

les dépôts de Munich et d'Oxford, a complété d'une manière si heureuse. Encouragé par ce précédent, j'espère que quelque habile explorateur trouvera dans les collections, où les ont vraisemblablement dispersés la brutalité des antiquaires égyptiens et les hasards des achats, des fragments nouveaux du catalogue. Puissent-ils l'emporter de beaucoup en nombre, en étendue et en santé sur ceux que je viens de faire connaître.

Genève, le 15 Avril 1906.

JULES NICOLE.



— tes. a Mercurio ebriu
d]egitis geruntis
— — — a h[o]spitibus — ——— — —
itálem. artificióru[m] ——— — os — — o
o Atiliis. Hérculem G ——— is. ful
em migratiónis. Vestam — — —— — — Vener
iónis. t[e]r[i]t viam honórum et o[f]ficiórum
Olýmpium militiæ Mar[t]em eas Nero
m patrem infantem — — —— s in dor
dem artifici. Minervam — ar ——— m
ónos. Saturnum Naucl[e]ri. Nep[tun]um
reg[i]s infantis. Sarapin. de ce — — e — is s —— is n
— ar infans. éventum qua[l]em ——— ptu
— — [e]xpo[l]iatiónis. aut Mercu[riu]s ———
p]eregri[n]a[n]te Iside imp[i]a co — o — —
— — Aegipan. de causa — ndi ———
— — — mutatióne Anubin — — di ———
q[ui]bus ex respónsu — urti — Apoll[i]nem
q — — ystem. in begil[li]s coronis fr
— u — rem Fersefonen. defu[n]ct — — — —
antiquis spécubus. Men[e]rvam
quum deauguretur — Sila — u — l
dedicationis di — — re d ——— — ——— —
Castorem Tiàn[i]s tri ——— — — ——— — o — —
— — [L]ibertatem D — efr[o]n[i]s. ebur ——— r
— m — — Gordi[u]m negoci
[Mer]curium Olýmpium sifon
[Me]rcuri[u]m adv ——— — —
——— at.

Papyrus latin VII de Genève. — Fragment I. Transcription.

G. Bell. Publ. Mrs. Glenf 1953

B 1889

Chez les mêmes libraires.

MÉLANGES NICOLE

RECUEIL

DE MÉMOIRES DE PHILOLOGIE CLASSIQUE ET D'ARCHÉOLOGIE

offerts à

JULES NICOLE

Professeur à l'Université de Genève

A L'OCCASION DU XXXe ANNIVERSAIRE DE SON PROFESSORAT

Avec un portrait, 19 vignettes et 20 planches.

In-8° de 671 pages. Fr. 30.—

Les Scolies Genevoises de l'Iliade (ΣΧΟΛΙΑ ΕΙΣ ΤΗΝ ΟΜΗΡΟΥ ΙΛΙΑΔΑ) publiées avec une étude historique, descriptive et critique sur le Genevensis 44 ou codex ignotus d'Henri Estienne et une collation compl. de ce manuscrit par **J. Nicole.** 2 vol. et suppl. 8°, 1891 . . . . . Fr. 35.—

Archives militaires du Ier siècle. Texte inédit du papyrus latin de Genève N° 1, publié par **J. Nicole** et **Ch. Morel.** In-folio avec 2 fac-similés et 2 tableaux, 1900 . . . . . Fr. 15.—

Le Livre du Préfet ou l'Edit de l'Empereur Léon le Sage sur les corporations de Constantinople. Texte grec du Genevensis 23. Avec une trad. latine, des notices exégétiques et crit. par **J. Nicole.** In-4°, 1893. Ed. gr. In-4°. . . . . Fr. 8.—
Le même. Traduction française. In-8° . . . . . Fr. 2.—

Le Laboureur de Ménandre. Fragments inédits sur papyrus d'Egypte, déchiffrés, traduits et commentés par **J. Nicole.** 8°, 1898 . . . . . Fr. 2.50

Un traité de Morale payenne christianisé. Etude sur un abrégé du commentaire d'Hiéroclès, manuscrit grec de la Bibliothèque de Genève, par **J. Nicole.** 8°, 1892. . . . . Fr. 1.—

Les *Papyrus de Genève.* Transcrits et publiés par **J. Nicole.** Vol. I. Papyrus grecs. Actes et lettres. 1er fasc., avec 26 pages autogr. 4°, 1896 . . . . . Fr. 4.—
— 2me fascicule. 1900, VIII et 96 p. . . . . Fr. 15.—

IMP. W. KÜNDIG & FILS, GENEVE.